



**University of
Zurich^{UZH}**

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

**Review of: Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau.
Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19.
und 20. Jahrhunderts. Ed. Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt and Thomas
Seedorf. Forum Musikwissenschaft 7. Schliengen: Argus, 2011.**

Straumann, Barbara

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-56435>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Straumann, Barbara (2011). Review of: Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts. Ed. Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt and Thomas Seedorf. Forum Musikwissenschaft 7. Schliengen: Argus, 2011. In: Grosch, Nils; Hörner, Fernand. Lied und Populäre Kultur/Song and Popular Culture: Original und Kopie/Original and Copy. Münster: Waxman, 282-287.

Lied und populäre Kultur/ Song and Popular Culture

Jahrbuch des Deutschen
Volksliedarchivs Freiburg

herausgegeben von
Nils Grosch und Fernand Hörner

56. Jahrgang – 2011

Original und Kopie
Original and Copy



Waxmann
Münster / New York
München / Berlin

Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts. Hg. von Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt und Thomas Seedorf. Forum Musikwissenschaft 7. Schliengen: Edition Argus 2011. 280 S., Ill., Not., ISBN 978-3-93126-457-4.

Was macht die Göttlichkeit der Diva aus? Bilden Exzentrik und Empfindlichkeit ein typisches oder gar notwendiges Merkmal ihres Divatums? Seit wann eigentlich gibt es Diven, und welches sind die medialen und kulturhistorischen Bedingungen ihrer Auftritte und Inszenierungen? Dem facettenreichen Phänomen der Diva hat sich vor ein paar Jahren eine Tagung mit dem Titel *Diva – Inszenierung der übermenschlichen Frau* angenähert. In der Einleitung zum nun vorliegenden Band halten die Herausgebenden Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt und Thomas Seedorf zu Recht fest, dass der Begriff Diva gegenwärtig eine geradezu inflationäre Verwendung findet. Zeitgenössi-

27 Räss, Nadja/ Wigger, Franziska: *Jodel: Theorie und Praxis*. Altdorf 2010.

28 Vgl. die Homepage von Zehnder, Christian: http://www.zehndermusic.ch/cms/front_content.php?idcat=73, Zugriff 10.05.2001.

sche Stars und *celebrities* werden schnell einmal als Diven bezeichnet und auch Produkte werden gerne mit dem Zusatz Diva – und somit einem Hauch von Glamour und Exklusivität – beworben und vermarktet. Angesichts dieser umgangssprachlichen Verwässerung ist eine Begriffsklärung dringend angebracht. Wie das Buch allerdings vor Augen führt, ist es nicht einfach, das schillernde Wesen der Diva terminologisch zu fassen. Die Herausgebenden betonen denn auch, dass die Beiträge teilweise mit unterschiedlichen Definitionen arbeiten und dass es ihnen mit dem interdisziplinär angelegten Band primär um eine Öffnung der Diskussion geht. Der pragmatisch gesetzte Ausgangspunkt – die Diva als weibliche Starpersönlichkeit im 19. und frühen 20. Jahrhundert – eröffnet tatsächlich eine Vielfalt faszinierender Perspektiven auf die Inszenierung weiblicher Ausnahmefiguren auf den Bühnen der Oper und des Sprechtheaters sowie (vereinzelt) auf der Kinoleinwand.

Neben seinen Versuchen der Begriffsklärung liegt der Hauptverdienst des Bands *Diva* in der Aufarbeitung der Vor- und Frühgeschichte des Stars. Zwar rücken die kulturellen, sozialen und psychischen Funktionen von Berühmtheit und Bewunderung eher in den Hintergrund. Dafür leistet das Buch mit seiner dezidiert historischen Ausrichtung einen umso gewichtigeren Beitrag zur Kultur- und Bühnengeschichte aus der Sicht der Genderforschung. Das Plädoyer der Herausgebenden, die Musiktheaterforschung in die kulturwissenschaftliche Diskussion von Star-Phänomenen einzubeziehen und dabei den Fokus nicht wie sonst in der Musikwissenschaft üblich auf den Werktext, sondern in erster Linie auf die Performance und somit die Bühnenkünstlerin zu lenken, erweist sich als höchst fruchtbar. Die Fokussierung auf weibliche Bühnenstars des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verschafft aufschlussreiche Einblicke in das Verhältnis von Weiblichkeit, Stimme, Inszenierung und Öffentlichkeit.

Während Christina von Braun den spezifischen Verschränkungen von Weiblichkeit und stimmlichem Klang bei Richard Wagner und Franz Schreker nachgeht, betont eine Reihe von Beiträgen die bemerkenswerte öffentliche Aufmerksamkeit und mediale Präsenz, die weibliche Star-Performerinnen im 19. und frühen 20. Jahrhundert genießen. Sergio Morabito etwa macht darauf aufmerksam, dass die Oper in der kurzen Umbruchsphase im frühen 19. Jahrhundert zwischen dem endgültigen Verschwinden der Kastraten und dem Aufstieg der Tenöre in eine eigentliche »Primadonnenoper« transformiert wird, in der sowohl Werke als auch die Organisationsform des Theaters auf die Sängerin ausgerichtet sind und somit deren Dominanz unterstreichen. Seither nehmen Frauen die (Musik-)Theaterbühne regelrecht in Beschlag: Herausragende Sängerinnen, Schauspielerinnen und Balletttänzerinnen ziehen mit ihren Inszenierungen als Künstlerinnen und Persönlichkeiten sowohl *on-* als auch *off-stage* große Aufmerksamkeit und Bewunderung auf sich. Das Publikum seinerseits legt zum Teil extreme Formen der Verehrung an den Tag. Als beispielsweise die »schwedische Nachtigall« Jenny Lind 1850 für ihre große Amerika-Tournee in New York eintrifft, schreibt Rebecca Grotjahn in ihrem Beitrag, ist ihr ihr Ruhm durch die Werbung und Presse bereits vorausgeilt und sie wird von einer riesigen Menschenmenge – nach damaligen Schätzungen dreißig- bis vierzigtausend Personen – empfangen.

Nicht nur drehen sich die frühen Formen des Starkults um als »übermenschlich« verehrte Frauen. Die Figur des weiblichen Bühnenstars bildet sich zudem ausgerechnet in der Zeit heraus, in der sich die bürgerliche Geschlechterordnung verfestigt und Frauen eigentlich keine Stimme in der Öffentlichkeit zugestanden wird. Dass Bühnenkünstlerinnen gegenläufig zu den Normen bürgerlicher Weiblichkeit ein alternatives Geschlechtsmodell verkörpern, zeigt der Text von Martina Rebmann zur Sängerin Agnese Schebest (1813–1870) besonders deutlich. Aufgrund ihres grossen Erfolgs nahm Schebest nie eine feste Anstellung an und begab sich stattdessen auf ausgedehnte Gastspielreisen. In ihrer Autobiographie stellt die Sängerin ihren Lebenswandel als tadellos und mit bürgerlichen Moralvorstellungen konform dar. Als unabhängige Frau und selbstbestimmt reisende Künstlerin, die ihren Lebensunterhalt selbst verdiente, wich ihr Leben jedoch stark von den Mitte des 19. Jahrhunderts geltenden bürgerlichen Geschlechternormen ab. Auch die von Yuko Tamagawa porträtierte japanische Opernsängerin Tamaki Miura (1884–1946), die mit ihrer *signature role* der Madame Butterfly sowohl in Amerika als auch in Japan das exotisch Andere verkörperte, setzte sich als Künstlerin in der Öffentlichkeit über weibliche Schicklichkeitsnormen hinweg.

Für die Ausnahmefigur der Diva stellt das (Musik-)Theater ein kultureller Ort weiblicher Selbstartikulation dar: Erfolgreichen Sängerinnen, Schauspielerinnen und Balletttänzerinnen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts bietet das Theater eine Bühne, auf der sie sichtbar und – im Fall der Sängerin und Schauspielerin – deutlich hörbar in Erscheinung treten. Inwiefern die im Band besprochenen Bühnenkünstlerinnen als Diven gelten, hängt jedoch stark von der Begriffsdefinition ab. Während ein Teil der Beiträge die Begriffe »Diva« und »Star« weitgehend synonym verwendet oder die Diva als eine weibliche Sängerin des 19. Jahrhunderts auffasst, arbeiten andere explizit an einer Schärfung des Diven-Begriffs. Hans-Otto Hügel, der (wie andere Beitragende auch) von Sarah Bernhardt als der prototypischen Diva ausgeht, sieht eine grundlegende Differenz zwischen dem modernen Star und der klassischen Diva. Während der moderne Star vom britischen Filmwissenschaftler Richard Dyer als ein hochkomplexes, symbolisch verdichtetes kulturelles Zeichen mit heterogenen Bedeutungen beschrieben worden ist, bleibt die Diva für Hügel selbstreferentiell. Sie inszeniert unablässig sich selbst, da sie sich laut Hügel über ihren Rang als die Königin der betreffenden Kunstsparte definiert. Diese ist für Hügel notwendigerweise in der Hochkultur angesiedelt und die Bewunderung der Diva gilt allein ihrer Kunst und nicht wie beim Star der Persönlichkeit.

Für Claudia Blank und Rebecca Grotjahn hingegen stehen in ihrer Analyse der Frühgeschichte(n) des Stars eher die Kontinuitäten im Vordergrund. Beide betonen, dass bereits im 19. Jahrhundert eine Imagebildung wirksam war, die sowohl das professionelle Künstlertum als auch die Persönlichkeit der Ballettstars, der Sängerinnen und Schauspielerinnen einschloss. Als frühes Beispiel für das Zusammenwirken von Werk und Image dient Grotjahn unter anderem wiederum Jenny Lind, bei der sich Gesangsstil und karitatives Engagement kongenial ergänzten. Weiter zeigt Grotjahn, dass Ruhm bereits im frühen 19. Jahrhundert medial erzeugt und verbreitet wurde. Dass sich die Verehrung der frühen Stars keineswegs auf die Dauer ihrer Bühnenpräsenz beschränkte, wird besonders deutlich am Beispiel von Angelica Catalani. Nicht

nur schrieb diese eine Autobiographie (wie dies viele andere Sängerinnen später ebenfalls taten). Auch wurde ihre körperliche Präsenz durch anekdotenreiche Berichte in Druckmedien reproduziert und sogar ihr Gesang wurde in beliebten Ausgaben von Arien »as sung by Madame Catalani«, die ihre Verzierungen und Variationen aufs Genaueste wiedergaben, aufgezeichnet. Weil sowohl die Kunst als auch das Image des Bühnenstars (massen-)medial verbreitet wurde, konnten sich bereits früh ein Massenpublikum und eine Internationalität des Starruhms herausbilden.

Es sind vor allem die anschaulichen Fallgeschichten, die den übrigens bemerkenswert schön ausgestatteten Band mit seinen insgesamt sechzehn Aufsätzen zur anregenden Lektüre machen. Der Anspruch des Bandes insgesamt liegt nicht so sehr in der theoretischen Analyse von Starphänomenen, obwohl eine stärkere Theoretisierung der Ansätze und Ergebnisse gerade aufgrund der interdisziplinären Ausrichtung spannend wäre. (Eine der Ausnahmen bildet Michael Wedels Aufsatz zu Körperinszenierungen von Stimme und Gesicht, Nähe und Unerreichbarkeit im Kino.) Das reiche aussagekräftige Material sowie die choreographisch gelungene Zusammen- und Gegenüberstellung der Beiträge verweisen die Lesenden jedoch auf über die einzelnen Beispiele hinausreichende kulturgeschichtliche Zusammenhänge von hoher Brisanz. Barbara Zuber beispielsweise zeigt in ihrer ikonographischen Analyse der Inszenierung der weiß gekleideten Primadonna, dass die Göttlichkeit, Reinheit und Vollkommenheit der »allegorischen Hülle«, wie sie die weiße Maskerade treffend nennt, auf Weiblichkeitsvorstellungen des frühen 19. Jahrhunderts beruht. In den photographischen Rollenporträts weiß gekleideter Sängerinnen des 20. Jahrhunderts leben die Darstellungen von Angelina Catalani, Giuditta Pasta und Jenny Lind weiter und es wirken noch immer dieselben »kollektiven Projektionen allgemeiner Weiblichkeitsentwürfe des frühen 19. Jahrhunderts« nach (S. 157). Ebenfalls auf die Verkreuzung von Weiblichkeits- und Sängerinnen-Diskursen macht Beatrix Borchard in ihrer Diskussion von Pauline Viardot und deren Verhältnis zum Typus der Diva aufmerksam. Viardot trat in die Fußstapfen ihrer berühmten, früh verstorbenen Schwester Maria Malibran, positionierte sich jedoch bewusst als eine Anti-Diva. Zum Opernbetrieb und seinen Diven ging die als hässlich geltende Sängerin auf Distanz und erlangte Ruhm als eine umfassend gebildete musikalische Künstlerpersönlichkeit. Bezeichnenderweise wurde sie schließlich dennoch vom Diskurs der Diva und seinen negativen Konnotationen eingeholt, als sie Jahre nach ihrer Bühnenkarriere als eine Diva im Sinne einer auf verpönte Weise emanzipierten Frau dargestellt wurde. Das Beispiel Viardots verweist somit auf die Ambivalenz der Diva, der im 19. Jahrhundert gerade aufgrund ihrer Unabhängigkeit sowohl Verehrung als auch Verachtung entgegengebracht wurden.

Die ambivalente Spannung, die sich zwischen der Vergöttlichung und der Dämonisierung der weiblichen Performer-Stimme auftut, wird auch von anderen Beiträgen weiter akzentuiert. In ihrem Text »Berlioz' Divenmord« analysiert Annegret Fauser, wie der französische Komponist die Figur der Sängerin in seiner Novelle *Euphonia, oder die musikalische Stadt* beschreibt. Eine als künstlich charakterisierte Sängerin verstellt sich und täuscht einen natürlichen authentischen Gesang vor, der keinen falschen Schmuck benötigt. Weil sie in ihrer Maskerade eine scheinbar maskuline »wahre« Kunst usurpiert, wird sie im Text aufs Grausamste vernichtet. Als sich die

Wände des eisernen Pavillons, in den man sie eingesperrt hat, in der Schauertradition Edgar Allan Poes zusammenklappen und dabei ihren Körper zerquetschen, »zeigt sich für den Erzähler«, so Fauser, »die ganze Hässlichkeit der Primadonna in ihren brutalen Schreien« (S. 138). Die Misogynie, die in der westlichen Tradition der weiblichen Stimme oft entgegenschlägt, wenn sie wie etwa bei den Sirenen oder der Loreley verführerisch klingt, könnte deutlicher und gewalttätiger nicht sein. Eine etwas subtilere Eindämmung weiblicher Selbstinszenierung haben die von Barbara Eichner besprochenen Germanenopern zur Folge. Zwar erscheinen die Frauenrollen auf den ersten Blick heldenhaft, doch die Sängerin soll sich als »Priesterin der Kunst« in den Dienst der Nation stellen und ihre Stimme einer allegorisierten Germania leihen.

Gewissermaßen als Gegengewicht dazu arbeiten mehrere Aufsätze den Handlungsspielraum heraus, den weibliche Bühnenstars in ihrer Selbstinszenierung nutzten. So zeigt Dörte Schmidt, dass Diven wie Sarah Bernhardt Rollen regelrecht auf den Leib geschrieben wurden und dass dabei die künstlerische Persönlichkeit und das für sie konzipierte Werk in eine enge Wechselwirkung traten, beziehungsweise dass Callas als Text-Interpretin die Partitur gleichsam weiter entwickelte, indem sie dem Werk ihre eigene Interpretation als Subtext einschrieb. Thomas Seedorf nimmt das Verhältnis zwischen Werktext und künstlerischer (Selbst-) Inszenierung in den Fokus und stellt in seiner vergleichenden Analyse von drei Aufnahmen von Violettas Szene (»È strano« – »Ah forse lui« – »Sempre libera«) aus dem ersten Akt von Verdis *La traviata* fest, dass sich bei Luisa Tetrazzini, Maria Callas und Anna Netrebko ein radikaler Wandel in der Aufführungspraxis beobachten lässt. Während Netrebko in ihrer Realisierung des Notentexts buchstabengetreu verfährt (und eine persönliche Aneignung nicht stimmlich, sondern allenfalls in ihrer Verkörperung auf der Bühne stattfindet), ist bei Callas noch immer die Tradition des 19. Jahrhunderts wirksam, wonach die individuelle Freiheit der Ausgestaltung als wichtiges Privileg, ja notwendiges Merkmal großer Künstlerinnen galt. Ganz in diesem Sinn illustriert schließlich Tetrazzinis Aufnahme die »imperiale Verfügungsgewalt« über die Partie (S. 179), die die Gesangkunst der klassischen Diven des 19. Jahrhunderts auszeichnete und die ihnen grandiose musikalische Selbstinszenierungen erlaubten. Auch die Operettendiva Fritzi Massary, welcher der Beitrag von Stefan Frey gewidmet ist, zeigte Gestaltungsmacht, indem sie die zweideutigen Zwischentöne der Operette in den Vordergrund rückte. Der Schriftsteller und Kritiker Alfred Polgar hielt dementsprechend fest, dass zwar die Noten vom Komponisten stammten, doch »[d]ie Musik ist von Fritzi Massary« (S. 184).

Einen kultur- und mediengeschichtlichen Wandel in der Inszenierung weiblicher Starsängerinnen macht schließlich auch der Text von Clemens Risi in der zeitgenössischen Opernpraxis aus. Der Ausgangspunkt für Risi ist eine radikal subjektive Wahrnehmung und Bewunderung. Seine Feststellung, dass ihn Edita Gruberova als Diva anspricht, Anna Netrebko hingegen nicht, führt ihn zu einer Reihe von Überlegungen zum Entwurf von Netrebko als Pop-Superstar, die vermutlich auch auf andere zeitgenössische Figuren übertragen werden könnten. Netrebko, so Risi, definiert *stardom* als (visuelle) Pose: Sie ist »nichts anderes als ihr eigenes Image« (S. 205). Mehr noch: bei Netrebko wirkt die Pose als »Ersatz- und Kompensationsstrategie« (S. 205). Sie stellt

eine Kompensation dar »für das fehlende Geheimnis, für die verdrängte Fragilität, für das fehlende Unverwechselbare« (S. 205). Dem könnte man im Hinblick auf andere Beiträge des Bands anfügen, dass sich hier ein Wechsel abzeichnet von der vokalen Selbstinszenierung früherer Diven hin zu einem primär visuellen Entwurf, der Stars wie Netrebko überwiegend zum Blickobjekt macht. Die Stimme der Diva hören wir darin nicht mehr.

Barbara Straumann, Zürich